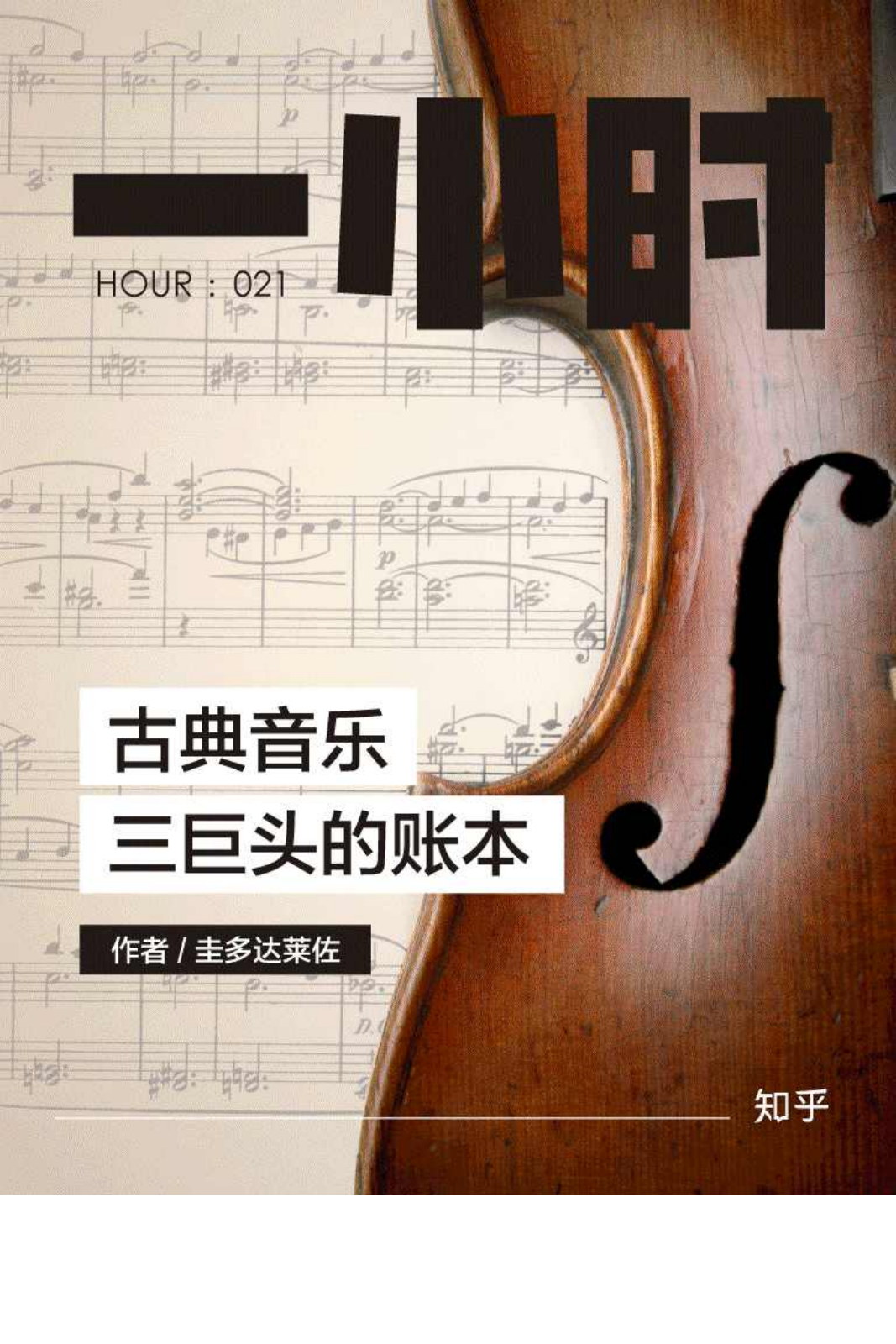




— 小时

HOUR : 021

古典音乐

三巨头的账本

作者 / 圭多达莱佐

知乎

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

目录

关于本书

「一小时」电子书出版序

前言

古典音乐三巨头的账本

一、18 世纪欧洲音乐生活形态的变迁

二、海顿 (Joseph Haydn , 1732-1809)

身份的改变

宫廷乐长

在伦敦的巨大成功

返回奥地利的晚年

三、莫扎特 (Wolfgang Amadeus Mozart , 1756-1791)

成为自由作曲家

大众音乐生活中的莫扎特的音乐

四、贝多芬 (Ludwig van Beethoven , 1770-1827)

波恩时期的早年

作为音乐市场中的自由音乐家的贝多芬

新型资助人

五、结语

作者说

你很忙，但知识不慌张

知乎「一小时」

关于本书

《古典音乐三巨头的账本——知乎圭多达莱佐作品》/圭多达莱佐

出品人 周源

策划编辑 刘强 梅莹

营销编辑 胡晓曦

实习编辑 裴启航

校对 高正哲

设计 郝小好

联系我们 publish@zhihu.com

本电子书版权为北京智者天下科技有限公司所有，未经书面授权，不得在任何地区以任何方式反编译或节录本书内容。

ZHI-BN:8-0021-0000160322-1

DNA-BN: ECFD-N00007354-20160322

最后修订：2016 年 03 月 22 日

出版：浙江出版集团数字传媒有限公司

浙江 杭州 体育场路 347 号

互联网出版许可证：新出网证（浙）字 10 号

电子邮箱：cb@bookdna.cn

网址：www.bookdna.cn

本书电子版如有错讹，祈识者指正，以便新版修订。

Zhejiang Publishing United Group Media CO., LTD, 2013

No.347 Tiyuchang Road, Hangzhou 310006 P.R.C.

service@bookdna.cn

www.bookdna.cn

「一小时」电子书出版序

知乎创始人 周源

感谢你阅读知乎推出的「一小时」系列电子书。

「一小时」系列是什么？

这是一系列短小精炼的电子书。我们邀请了知乎各专业领域的知友在书中分享他们的知识、经验和见解。如果你足够认真，便可以在一个小时内读完一本书。

这里既有日常经济分析，也有人文历史，既有职场经验，也有生活中的科学。这些作者，都是我们精心为你寻找，在各个领域拥有独到见解的专业人士。而我们出版的每一本书，都会解释一个问题，分享一种思路，展开一个视角。

地铁上，入睡前，在这些细碎的时间里，挤出一小时的时间，静下心来，读下去。

你很忙，但知识不慌张。

愿你从「一小时」开始，对这个世界，又多了一分认识。

前言

可能是出于一种本能性的对同行的关注，我在美国求学的若干年内，一直在持续做一些对职业音乐家生存状态的音乐学研究。硕士阶段的研究课题是 18 世纪社会音乐生活状态，以及 20 世纪上半叶美国的欧洲移民音乐家对美国现当代音乐生活的贡献。博士一年级阶段的音乐学研究课题有一点点跑偏，做的是巴洛克时期阉人歌手生存状态研究。做这个课题并不是因为我在任何方面和阉人歌手有相近的地方，而是因为选课题那段时间我有事耽误了，所以轮到我跟教授约了时间面谈的时候，其他的题目已经被别的同学选走了。不过，这个题目也是关于职业音乐家生存状态的，所以我也「非常感兴趣」。

本书的部分内容其实来自于我硕士阶段的第一个研究课题的成果。趁这个机会写作这本书的原因大致如下：第一，随着时间的推移，我在相关课题里又有了一些新的积累和认识，但又苦于没有时间和精力将它整理出来（其实是懒和拖延症），所以将这次的约稿机会当做一个动力，迫使我把相关研究继续下去；第二，我是一个爱讲冷笑话的人（所以冬天的时候没朋友），但是你们也知道，正规的学术论著，是不接受我这种冷幽默的（貌似热幽默和其他类型的幽默也不接受），所以，之前的学术型的写作中，都是要板起脸装深沉。这次有机会写一部更接近音乐科普类的书，让我感觉到如沐春风，因为终于可以做回我自己了。

当然，虽然行文风格并不严肃，但是写作前期的研究是遵循正规的学术方式的。文中的论点都有相关文献和数据的支持。

其实我最开始想到的书名差不多是这样的：《18 世纪末期和 19 世纪早期海顿、莫扎特和贝多芬的工作经历和生活状态研究》。但是我觉得如果真的用这个题目，就没有人有兴趣买来读了，而且这么长的标题封面可能也排不下，所以最终没有采纳。不过，这本书的内容的确就是关于这三位当时维也纳最有影响力的作曲家（所谓的「第一维也纳乐派」的代表人物）的工作经历、生活状态和经济状况的描述。所以，本书基本上不涉及传统的西方音乐通史中的那些广为人知的关于作曲家的生平和重要作品介绍的内容，也不涉及跟作曲家经济状况没有太大关系的其他史实的研究，比如海顿不幸福的婚姻，莫扎特奇怪的小爱好，贝多芬好人卡收集状况及耳聋对创作的影响，等等。

当然，这个课题不可避免地会涉及到一些音乐史中的其他方面内容，比如当时的大众音乐会存在的状况，出版业的发展状况等等，所以，

读者也会了解到一些相关的史实。比如，为何我们当今的很多古典音乐乐谱都会有不同的版本？为何海顿的后期作品比早期作品听上去更加交响化？为何贝多芬会将他的作品进行各种室内乐的改编？

因篇幅所限，本书尽量做到内容精炼。所以不可避免地，某些问题没有办法展开阐述。但仍希望此书可以起到一个抛砖引玉的作用，激发起大家对作曲家生活状态的关注，或者纠正一些大众对作曲家这个职业的一些固定偏见。总之，希望这本小书能够给各位读者打开一个欣赏古典音乐的新的视角。

古典音乐三巨头的账本

一、18 世纪欧洲音乐生活形态的变迁

与西方音乐相比，东方音乐为什么没有得到广泛传播？

大致有两个原因：一是相对于西方音乐，东方音乐的理论体系不完善；二是东方音乐的商业化市场完全没有形成过。西方音乐得以流传，很大程度上得益于这两点。有完整的理论体系，才能更加有效地供后人不断地学习，音乐的创作才会后继有人；有较好的商业化市场，不仅音乐作品得以流传，而且在这个商业化的过程中有助于保留更好的作品，淘汰较差的作品。音乐商业化了，才会有源源不断的听众。

而音乐市场商业化的变革，就发生在 18 世纪下半叶。这个时期欧洲音乐从业者和听众的身份都在经历一场剧变。18 世纪上半叶，大部分所谓的「音乐会」都是在私人场合举行的，例如在皇室成员或贵族家中。作为音乐家们的衣食父母，这些贵族们有权决定作曲家和演奏家应该创作和演奏什么样的音乐，无论这些音乐是某次晚宴的背景音乐或者是一个完整的音乐会曲目。在那个时期，「音乐会」这个概念更多的是一种社交活动而不是纯粹的艺术欣赏活动。所以，人们在音乐会上聊天、打牌是一件很正常的事情。

同时，在 18 世纪的欧洲，音乐才能被上层社会看做是一项重要的社交技能。所以，学习演唱或者演奏一门乐器（尤其是键盘乐器）在当时是一种时尚。这种现象也影响到了当时的音乐风格。C.P.E 巴赫（Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788）和多米尼克·斯卡拉蒂（Domenico Scarlatti, 1685-1757）的键盘乐器作品在某种程度上来说就是专门为这个阶层的业余音乐爱好者创作的。此外，这种家庭音乐学习氛围也直接促进了乐谱出版业的发展。在 18 世纪末到 19 世纪初的二三十年间，仅在维也纳就有至少二十多家音乐出版社，其他的出版中心包括莱比锡、巴黎和伦敦。其中，最著名的两家出版社是维也纳的阿塔利亚出版社（Artaria）和莱比锡的布莱特科普夫与黑特尔出版社（Breitkopf & Härtel）。它们代理了包括海顿、莫扎特和贝多芬在内的欧洲知名度最高的作曲家的绝大部分重要作品。

18 世纪上半叶的大众音乐会还称不上兴盛。整个维也纳只有两家面向公众的剧院，而这两家剧院都受皇室控制，基本上只能上演一些有宗教教化意义的音乐。到了 18 世纪的下半叶，大众音乐会开始在维也纳普及，维也纳新建了三座面向大众的音乐厅。随后伦敦、柏林、莱比锡等欧洲城市中的其他大众音乐会才开始发展起来。这些音乐会

的演出地点主要在城市的剧院。这些剧院有一部分仍然由皇室贵族控制，但也有相当多的私人剧院开始出现。有时，大众音乐会也会在舞厅演出，但这类场所并不是音乐会的最佳演出地点，声音效果也不算最好，所以并非音乐家们的首选之地。在这些大众音乐中心的最早的音乐厅中，最著名的可能就是莱比锡布商大厦音乐厅（Gewandhaus Leipzig）了。直到现在，它也是代表当今古典音乐演出的最高标准的音乐场所之一。

这个时期的大众音乐会的节目单是以各种音乐的混搭为主。大部分音乐会都由一首交响曲开始，紧接着是声乐作品和室内乐作品。我们可以想象到，那时的大众音乐会，其目的主要也是娱乐，听众在音乐会中仍然是可以聊天的。而且，人们期待看到不同类型的音乐演出（这就像人们去看马戏团表演的时候更喜欢看到不同类型的节目一样），声乐作品在当时最受欢迎，这点和当今人们的音乐欣赏习惯相同。

无论在哪个时期，听音乐对于多数听众而言，更多的是一种娱乐活动，而不是审美活动。所以，当音乐对于你来说，是一种放松心情、愉悦精神、寄托情感的存在时，有歌词的音乐可能是更加容易接受的，比如流行音乐。有的人认为所谓的西方「古典音乐」其实是当时社会上的「流行音乐」。虽然从音乐创作的形式等各方面来看，这两种音乐还是有相当大的区别，但总的来说，也不无道理。另外，由于人们很多时候都是冲着大牌歌星去听音乐会的，所以有些声乐作品的乐章间鼓掌也是很正常的事情。当今中国有很多人就「乐章间该不该鼓掌」这个问题争论不休。有的人认为古典音乐是西方的舶来品，应该尊重西方的习俗，不应该鼓掌。其实，所谓的「古典音乐」在刚开始，并没有「乐章间不能鼓掌」的规定。

这种大众音乐会的兴起，伴随着的是皇家雇佣乐团不可避免的衰落。18 世纪中叶以后，各地的皇室宫廷乐团中有很多都最终解散了。有的贵族解散了自己的乐队，改为只在开音乐会的时候才临时雇佣乐手——相当于将在编的正式员工改制成了临时的合同工。

在 18 世纪中后期，音乐家的贵族雇主们的收入大致如下：一个中等贵族的年收入大概在 5 万到 10 万弗洛林之间，而超级大贵族（比如海顿的雇主埃斯特哈奇家族）的年收入是 70 万弗洛林。那音乐家们的收入大致又是多少呢？其实，不同身份和地位的作曲家、演奏家的收入差距也非常大。一个宫廷乐长（Kapellmeister）的年薪可以达到 800 多弗罗林（比如我的老师的老师的老师的老师的老师的老师的老师的老师，「害死莫扎特的」萨列里）；一个管弦乐队演奏者的年薪大概有 400 弗洛林；但一个著名的声乐演唱者每年可以挣到 1200 到

4000 弗洛林！（我又要禁不住吐槽一下。现在大家听歌都会记住歌手的名字，会说起某某歌手的某某歌，但几乎没有人提某某音乐人写的某某歌。歌手的收入也比歌曲的创作者多很多。这一状况从古到今好像都差不多。）从当时的生活成本来看，400 弗洛林的年薪可能是相对较低的，只能保证吃住及一些其他的基本生活花费；而 800 弗洛林的年薪勉强算作是中产阶级中最低档的收入。当时奥地利大城市的房租大概是每个月 10 到 20 个弗洛林。当然，更便宜或者更贵的住所也是有的，这取决于地段和租期的长短。

从上面这些数据中我们可以看出，其实宫廷音乐家们的待遇并不算高。所以，我们现在在讨论 18 世纪音乐家的身份地位从皇室雇员转化成面向大众音乐市场的自由职业者的原因，追求更高的经济收入可能是最重要的一项。

下面，我们来通过对古典时期最重要的三位作曲家海顿、莫扎特和贝多芬的工作经历和经济状况的观察，来更详细地探寻一下 18 世纪社会音乐生活的重大变迁，以及这种变化在音乐家身上产生的影响。

二、海顿 (Joseph Haydn , 1732-1809)

身份的改变

当你读到这里的时候，你可能期待了解的是一个作曲家如何从宫廷音乐仆人逐渐转变成为自由职业作曲家。但是，这种转变并不符合海顿最初的经历。因为，海顿的音乐生涯恰恰是从自由音乐家开始的。

海顿幼年的时候在维也纳的一个童声合唱团唱歌。当他进入变声期后，合唱团不想再让他留在团里。最终在 1749 年，海顿 16 岁的时候，因为一次恶作剧而被合唱团总监惩罚，被赶出了合唱团。那时他没有能力立即找到一个资助者或者宫廷贵族雇主。当时的音乐家（特别是作曲家）最常见的工作就是给私人学生上课，海顿也不例外，做了一段时间的家庭音乐教师。但是，教课绝对不是一个理想的工作，因为不仅会占用大量时间，而且从中几乎学不到任何新的东西。所以，海顿在教授音乐的同时，也在坚持学习 C.P.E 巴赫的作品。

教课之余，海顿在一个街边小乐队兼职演奏——是个有点类似于今天一些形形色色的丧葬婚庆小乐队。我对这种小乐队倒是有一种亲近感，因为我的大伯之前就有一个这种小乐队。他是一个业余长号演奏家，是我的整个家族中唯一一个真正接受过一些比较专业的音乐训练的人，平时会和他的一些朋友——业余小号演奏家、业余圆号演奏家、业余次中音号演奏家、业余打击乐演奏家、业余键盘乐演奏家组成这种小乐队，去外面接活干，赚一点钱补贴家用。我小学的时候开始学习音乐也是他在某次喝醉酒后跟我爸妈建议的。不过当时他的理由是，如果我今后学习成绩不好，考不上大学，可以去他的小乐队中混口饭吃。我爸妈竟然就同意了。然而估计谁也没有想到的是，我就这么一直读到了作曲博士，不过这都是后话。当初我的大伯给我三个选择：长号、钢琴、架子鼓。我选了架子鼓，结果他让我学了长号。

后来我也的确在他的小乐队中客串过。结婚开业就演奏《好日子》等歌曲，丧事就演奏《送别》、《真的好想你》等歌曲。如果逝世的人是女性，也可能会演奏《世上只有妈妈好》。我大伯去年去世了，不知道他的葬礼上有没有人为他演奏一曲。

现在回归正题，继续谈海顿的小乐队。

与海顿的小乐队不同的是，我大伯他们是没有原创音乐的，但海顿在乐队中不仅要演奏，还要接受委约创作一些曲子。这其实是这个小乐队对于海顿来说最重要的地方：他在这里收到了自己人生中的第一个作曲委约。这份委约来自维也纳一位著名喜剧演员，他委托海顿给他

的妻子创作一首曲子。就是在这种工作环境中，海顿掌握了音乐创作基础。经过 12 年的自由音乐家的工作经历，海顿最终收到了来自埃斯特哈奇家族（House of Esterházy）的聘用邀请。

宫廷乐长

1761 年 5 月，海顿签署了一份他生命中最重要的合同。这份合同规定，海顿将以助理宫廷乐长的身份为埃斯特哈奇家族工作，主要职责包括负责乐队每天的日常排练，声乐练习指导以及乐谱管理工作。一直到 1766 年，宫廷乐长格雷高·约瑟夫·华纳（Gregor Joseph Werner, 1693-1766）去世，海顿才接任他成为正式宫廷乐长。作为宫廷乐长，海顿要为埃斯特哈奇家族的常驻乐团作曲，指挥排练以及安排演出。可以想象得到，在一个皇家乐队任职的作曲家，在创作上不可能有绝对的自由。同时，根据工作合同的规定，海顿无权将自己的音乐作品出版，也无权接受其他人或其他组织的作曲委约，除非得到埃斯特哈奇家族的特许。

埃斯特哈奇家族的管弦乐团的规模其实很小，大概只有十到十五个演奏者（到 1780 年代后期，扩充到了二十五人），并且在非宗教器乐作品的编制中，没有小号 and 定音鼓。所以，海顿（包括后面章节要提到的莫扎特和贝多芬，以及同时代的其他作曲家们）早期交响曲和管弦乐作品的编制都是偏小的。今天我们听到的交响曲，或是对于「交响曲」的印象，可能都是那种阵容庞大的管弦乐团模样。但是，这并不是早期交响曲的真实状态。例如，贝多芬的第三交响曲，首演是在贝多芬的资助者洛布克威茨亲王家的客厅里，第一小提琴声部只有三个人。埃斯特哈奇家族作为当时奥地利地区最有权势和最富有的家族之一，以及当时公认的音乐和艺术的热心支持者，也只能提供一支不超过三十人的管弦乐团，这也足以说明，继续这种不以商业化和自由市场化为主导的音乐支持方式，是很难再推动音乐创作和演出向更高级和成熟的层次发展了。

但是，客观上来说，虽然埃斯特哈奇家族的这个乐团的规模和编制在当时的欧洲并不是最好的，也不可避免地给海顿的创作带来了一定的限制。但对海顿来说，它仍然是实践自己音乐创作的非常有价值的资源，也为作曲家今后更成熟的交响乐写作打下了坚实的基础。所以，在埃斯特哈奇家族长达三十年的工作，在海顿一生的创作生涯中是一个决定性的阶段。它不仅给作曲家提供了相对稳定的经济保障，也为他创造了一个实验和提高自己作曲技法的条件。

1779 年对于海顿来说是一个分水岭。在这一年，他和埃斯特哈奇家族签订了一份新的合同。这份合同废止了埃斯特哈奇家族对于海顿音乐的专享权，让海顿变得更加独立于自己的资助者，同时也让他开始有机会向外界展示自己的音乐才能。签署合同的第二年，海顿便在奥

地利、德国、荷兰、法国和英格兰等欧洲国家大量出版了自己的交响曲、奏鸣曲和弦乐四重奏等乐谱，这些作品的出版为海顿带来了丰厚收入。比如在 1784 年，阿塔利亚出版社出版海顿的弦乐四重奏需要支付给作曲家每首 50 弗洛林的报酬，1787 年则涨到了 400 弗洛林六首。更加重要的是，通过作品的出版，海顿逐渐在欧洲获得了一个优秀作曲家的声望。所有的这些职业发展，最终促使了海顿在 1791 年对伦敦的一次到访。

在伦敦的巨大成功

事实上，在 1780 年代，一些出版商和音乐经理人就试图邀请海顿访问伦敦，但当时他并没有机会放下埃斯特哈奇家族的工作。直到 1790 年尼古拉斯亲王（Prince Nikolaus，1714-1790）去世，他的继任者安塔尔亲王（Prince Anton，又名 Antal，1738-1794）对音乐没有太大兴趣，所以也没有给海顿布置太多的工作任务，海顿因此变得更加独立于埃斯特哈奇家族，也开始有更多闲暇的时间来做自己想做的事情。

外界知道大师最近比较闲之后，纷纷来联系他。有的想挖墙脚，让他去自己门下工作，比如那不勒斯国王；有的想向他委约新的作品，比如一位伦敦的小提琴家、出版商和音乐经理人约翰·彼得·所罗门（Johann Peter Salomon，1745-1815）。财大气粗的所罗门一口气向海顿委约了六首新交响曲外加二十首小型作品，并且许诺给海顿一个规模更大的交响乐团供他演奏这些作品。此外，所罗门还邀请海顿亲自到伦敦去指挥自己这些新作品的演出。海顿觉得自己在奥地利呆得够久了，想出去透口气，同时，所罗门能提供的更大规模的乐团也对他有很大的吸引力。所以，海顿最终接受了所罗门的邀请，出访伦敦，并且按合同的约定，为伦敦的听众创作新的作品。

海顿在伦敦的档期安排得很满，不仅要创作大量新作品，还要作为指挥参加音乐会演出。这些音乐会的成功，让海顿的伦敦之行收入颇丰。有数据显示，海顿伦敦之行的总收入相当于今天的 98 万美元——也不知道当年那个在街边小乐队糊口的少年，有没有想到自己有一天会成为国际巨星。当然，海顿能取得这些成功，很大程度上还是得益于音乐演出的商业化和市场化。

在 1791 年到 1795 年之间，海顿一共到访伦敦两次，每次大概都呆了一年半的时间。在伦敦，海顿一共创作了 768 页的音乐，其中包括 12 部交响曲，编号从 93 号到 104 号。这些交响曲被统称为「伦敦交响曲」。也因为这些杰出的作品来自于所罗门的委约，所以也有人称它们为「所罗门交响曲」。这些交响曲中，包括了海顿最出名的一些作品，比如第 94 号「惊愕」、第 96 号「奇迹」、第 100 号「军队」、第 101 号「时钟」、第 103 号「鼓声」以及最著名的第 104 号「伦敦」。如果我们把海顿在伦敦创作的晚期交响曲和他早期的交响曲做一个听觉上的比较，不难发现，较之于早期作品，这些晚期作品明显更加交响化，在配器效果上也更加宏大。这种交响乐审美趣味上的变化，也直接影响了后世作曲家的交响乐创作。短短十几年内，

交响曲的编制和规模的扩大化就成为了一种常态。其实这一方面的发展，仍然是得益于音乐生活的市场化和商业化。

当音乐演出变得更加面向大众的时候，这个新兴的市场提供了比皇家贵族更好的条件供作曲家来施展才华，让他们创作出更优秀的作品。所以，最终形成了良性循环。

返回奥地利的晚年

1795 年，当时的海顿已经是 60 岁高龄了，法国和英国正处在战争中，伦敦高强度快节奏的生活使他感到疲惫，而且埃斯特哈奇的新亲王也邀请海顿回去。综合这些原因，海顿回到了奥地利，再一次作为宫廷乐长为埃斯特哈奇家族工作。但是这一次，他的工作轻松了很多。所以，海顿仍然有精力作为一个自由作曲家接受埃斯特哈奇家族以外的创作委约。在他的晚年中，海顿的重要作品包括清唱剧《创世记》《四季》，小号协奏曲和最后九部弦乐四重奏。

不论是在伦敦创作的一系列作品，还是晚年的作品，海顿最传世的佳作大多都是在他成为一个独立作曲家之后才出现的。作曲家身份和地位的转变，都帮助他在创作上取得更大的成就，同时在经济上也更加有起色。

回顾海顿的一生，他从一个奥匈边境的小村子走出的乡下人，最终成为那个时代最杰出的国际级作曲家，带着各种荣耀离开人世，也算是一个逆袭的动人事例。海顿逝世的时候，声望有多高呢？1809 年，拿破仑（Napoléon Bonaparte, 1769-1821）占领奥地利后，特意在海顿家门口为他安排了卫队，以向这位作曲家致敬。五年前，「乐圣」贝多芬完成第三交响曲「英雄」的时候，也只能以将作品题献给拿破仑的方式表达敬意，可是贝多芬心中的偶像却是一个海顿的铁粉，足见海顿的影响力之大。你要问我什么是不同作曲家之间影响力的差距，这大抵就是罢。不过，仔细想想，拿破仑这事做得也是挺不厚道：我在家里住得好好的，祖国就沦陷了，侵略者的大 boss 还来在我家门口放一堆人保护我，这不是坑我么。当然了，我也不知道海顿对拿破仑到底什么态度。而且在同一年，海顿就逝世了。

三、莫扎特（ Wolfgang Amadeus Mozart , 1756-1791 ）

成为自由作曲家

西方音乐历史中最著名的音乐神童沃尔夫冈·阿玛德乌斯·莫扎特是另一个类似的例子。他从一个贵族和教会阶层的音乐仆人逐渐成为一个成功的自由音乐家。莫扎特大部分时间都被他的父亲列奥波德·莫扎特（Leopold Mozart, 1719-1787）控制着。（所以，琴童家长控制小孩这个事情，也是从来就有的。但是，中国的大部分家长们不能跟莫扎特的父亲比啊。因为人家本身就是比较成功的音乐家，也知道如何用正确的方法「强迫」自己小孩学习音乐和走上「成功」的道路。您各位如果不是这个圈子的，那么对自己小孩的各种强迫和施加压力，很有可能都是做无用功）。1762 年，莫扎特六岁的时候，列奥波德开始带着莫扎特在欧洲巡回演出。到 1773 年，他们差不多到访了当时欧洲所有的大城市和音乐中心，包括慕尼黑、法兰克福、美因茨、曼海姆、斯图加特、巴黎、里昂、伦敦、苏黎世、日内瓦、佛罗伦萨、米兰、罗马、博洛尼亚、拿波里和维亚纳等地。但是这些巡演经历并不能说明莫扎特在童年时期已经是一个脱离贵族和教会资助的自由音乐家了。因为，莫扎特巡演的对象以及所获报酬的来源，仍然是那些城市的宫廷贵族们，而不是平民阶层的听众。

1773 年，莫扎特回到了萨尔茨堡。在那里，他受雇于当地的教廷。虽说莫扎特当时已小有名气，但是主教柯罗雷多（Count Hieronymus von Colloredo, 1732-1812）这种体制内的官僚并不把这当回事，而且他对于莫扎特去外地巡演这个事情一直耿耿于怀。在莫扎特为教廷工作的四年里，他的年薪有多少呢？根据不同学者的研究记录，莫扎特的年薪在 150-450 弗洛林之间（结合上面提到的内容，大概是当时一个优秀歌手的十分之一）。经济上得不到尊重并不是作为宫廷音乐家的莫扎特遭受的唯一不公正待遇。在创作上，莫扎特也没有得到太多自由，为柯罗雷多主教创作「餐桌音乐」是常有的事。萨尔茨堡教廷的管弦乐队从编制和水平上来说都不甚优秀，也没有能力让莫扎特进行他最在行的歌剧创作。所以，虽然听上去有点不可思议，但是，那个时候的莫扎特，在萨尔茨堡并不是最受音乐听众喜爱的作曲家。让莫扎特在萨尔茨堡的宫廷音乐家和维也纳的自由音乐家之间做选择，他显然会选择后者。如果有机会离开萨尔茨堡教廷，那么他也会毫不犹豫地这么做。

虽然莫扎特父子在萨尔茨堡的工作和生活都非常不爽，列奥波德却不主张莫扎特辞职。作为一个旧时代的人，他认为，虽然在柯罗雷多教廷挣得少，又天天被压迫，但毕竟是一份体制内的稳定工作。（怎么样，是不是觉得这种观点有些熟悉？）

莫扎特已经愈发无法忍受主教对自己的压制。他用尽方法试图辞职或者让主教解雇自己，他跑到维也纳演出逾期不回，或者在主教的私人音乐会上安排主教不喜欢的曲子，并且声称「你要是改曲子我就不干了」，希望以此激怒主教。但在当时的情况下，给统治阶级打工并不是你想不干就能不干的。虽然主教非常不待见莫扎特，但很长时间内也没有允许莫扎特辞职。直到 1777 年 8 月，莫扎特写信给柯罗雷多主教请求离开。他在信中甚至引用《圣经》福音书中的言论，称人们「应该善于发挥自己的才能」，并且宣称自己「在萨尔茨堡看不到任何希望」。主教在 8 月 28 日通过人事主管通知莫扎特父子，「以福音书的名义」，他们都被解雇了。

主教这样做，十有八九觉得自己超酷炫。作为一个体制内的老人，不了解外面世界的新变化，觉得莫扎特父子会后悔自己的决定。但其实莫扎特被「辞退」后的生活，正如他之前预想的一样，有了更多的希望。莫扎特成为了一名自由职业的音乐家，各种各样的创作委约纷至沓来，其中一些的报酬颇丰。然而有的委约者会要求作曲家写作某些特定风格的音乐，这时候莫扎特会感到并不是所有作品都「符合自己的音乐品位」。其实，这也是一个以音乐创作为职业的人多多少少需要面对的一个问题，不管他是受雇于宫廷，还是自由创作。

在委约创作之外，莫扎特也逐渐开始有了稳定的大众音乐会的作曲和演出机会。有的时候他的档期排得非常满。在一封于 1784 年 3 月 3 日写给列奥波德的信中，时年 28 岁的莫扎特提到，他需要在 2 月 26 日、3 月 1 日、4 日、5 日、8 日、11 日、12 日、15 日、17 日、18 日、19 日和 20 日的音乐会上演出。所以就推测，在他名声在维也纳建立起来的同时时间段里，这种繁忙的演出安排并不是仅仅存在于一两个月中的。最繁忙的时候，莫扎特每天晚上都有演出。在同一封信中，莫扎特也提到，自己三场音乐会的演出会收到六个弗洛林作为报酬。基于莫扎特当时音乐会的频率来看，如果他每个月演奏十五场音乐会，那么仅需五个月，所得的收入就会达到之前在萨尔茨堡教廷工作时一年的数目。

一年仅仅靠音乐会的收入，就会是之前作主教乐仆时的两倍多。而莫扎特实际上的演出场次，是高于这个假设的。但此时萨尔茨堡的大众音乐生活又是什么样呢？萨尔茨堡的面向大众的剧院 1775 年才开门营业。剧院大致可以容纳六百到七百人，没有自己的常驻乐团，每年只接待一些外地来的巡回剧团。当时仍然在萨尔茨堡的莫扎特偶尔给这些剧团写一些小曲子，所获得的报酬非常少。更搞笑的是，柯罗雷多主教还时不时地会去给莫扎特下绊子，阻止他去赚这种教廷工作以

外的外快。

不知道莫扎特到底做过什么让主教不爽的事情，为什么主教会那么小心眼地处处针对莫扎特。不过，从音乐爱好者的角度，我们是应该感谢主教把莫扎特从萨尔茨堡逼走的。况且，在作为自由音乐家的若干年的经历之后，莫扎特在 1787 年获得了另一个来自于维也纳皇室的工作任命。同样是皇室，待遇有非常大的不同，这项任命，给他带来了 800 弗洛林年薪的额外收入。而更重要的是，新的皇室雇主并不会阻止莫扎特继续作为一个自由音乐家与大众音乐界打交道。

如日中天的莫扎特也从作品出版中赚得了相当大的一笔财富。在他生命的最后十年中，莫扎特一共出版过至少五十四部室内乐作品。上文提到过，这个时期的海顿一首弦乐四重奏的出版费用是 50 弗洛林，以及六首 400 弗洛林（平均下来每一首约为 66.6666666667 弗洛林）。同时期的莫扎特，一首弦乐四重奏的出版费用就达到 75 弗洛林，比同行中的泰斗还要高出几成。这也从另一个侧面说明了他的作品在当时维也纳的受欢迎程度。

在维也纳，作为一个从事自由职业的作曲家和演奏家，较之作为一个小城市教廷资助的音乐仆人，莫扎特的才能得到了空前的施展，由此带来的经济收入也有相当大程度的提高。所以，我们可以看出，一个更加自由和面向大众的音乐市场会对有才能的音乐家起到非常大的鼓励作用。

大众音乐生活中的莫扎特的音乐

莫扎特无疑成为了当时最重要的乐坛人物之一。莫扎特的朋友迈克·凯利（Michael Kelly，1762-1826）在自己的回忆录中写道：「（在那里）我见到了作曲家万哈尔（John Baptist Vanhal，1739-1813）和迪特斯多夫（Carl Ditters von Dittersdorf，1739-1799），并且，我音乐生涯中最喜悦的事情之一是，我被引荐给音乐天才中的神童，莫扎特。」万哈尔和迪特斯多夫是当时音乐界的大腕级人物，莫扎特在声望上已经可以和他们平起平坐。然而，二百多年后的今天，好像没有多少人还记得甚至听说过这两位作曲家，但莫扎特仍然是全世界古典音乐演出市场上被演出得最多的作曲家之一。

自由和开放的音乐演出市场同时也促进了不同国家和地区间的音乐交流，为作曲家的国际化提供了条件。莫扎特在歌剧上的成功，使他在1787年1月受邀到布拉格指挥了一场自己的歌剧《费加罗的婚礼》的演出。演出的巨大成功使他获得了歌剧《唐·乔凡尼》的创作委约。同年8月，莫扎特再次来到布拉格，指挥了《唐·乔凡尼》的首演，同样获得了观众的喜爱和认可。于是接下来的几年内，先后有了歌剧《女人心》（1790年1月26日首演于维也纳），《狄托的仁慈》（1791年9月6日首演于布拉格），以及著名的《魔笛》（1791年9月30日首演于维也纳）。这些经典的歌剧作品都得益于自由而开放的音乐演出市场才得以在短时间内被创作出来，并且流传后世。

但是，维也纳仍然是欧洲音乐的中心。莫扎特短暂的一生中的大部分时间都居住在维也纳。为了留在这里，他拒绝过来自柏林和伦敦的工作机会。维也纳有着当时欧洲最好的歌剧院和管弦乐团，莫扎特成熟时期的很多作品，都是专门为维也纳的歌剧院和乐团写的，因为只有这里的歌星和乐手才能演唱和演奏他笔下高难度的音乐片段。

莫扎特生命的最后几年处于一种经济上非常窘迫的状态，所以可能给很多人留下一个「莫扎特一生生活贫困」的错误印象。但其实莫扎特在1770年代末去了维也纳发迹以后，生活是非常富裕的。据统计，在1781年至1791年之间，莫扎特的平均年收入超过2500弗洛林，在1791年甚至高达5672弗洛林。而1780年代莫扎特住的房子，在当时的维也纳算得上是绝对的豪宅，房租高达每年460弗洛林（每个月38.33333333弗洛林，大概是当时中产阶级平均房租中最贵档次的一倍）。但莫扎特晚期为什么会陷入经济贫困的窘境呢？主要原因大致是：莫扎特生命的最后几年中，他的妻子康斯坦策（Constanze Mozart，1762-1842）持续生病以及怀孕（她一共怀孕

过六次，其中有四个都夭折了)；另外，莫扎特家庭花销巨大，自己也不太善于理财。所以，晚年的莫扎特陷入了严重的债务危机。

莫扎特一生中著有 41 部交响曲，其中只有两部是小调。第一部是 g 小调第 25 交响曲，创作于 1773 年，是作曲家刚从欧洲巡演完回到萨尔茨堡，主教对他火大的时候，也是他自己工作最不顺心的时候。第二部是第 40 交响曲，同样是 g 小调。是作曲家经济状况和家庭生活都处在水深火热的时候。另外，作曲家逝世的那一年开始创作的《安魂曲》也是以小调开篇，并且音乐语言异常沉重，沉重到让你无法把这部作品的作曲家和早些时候写出那么多明快优美作品的莫扎特联系在一起。我也不知道作曲家的个人生活到底会不会影响自己创作时的音乐情绪，但有些作曲家在晚年的时候的确创作了很多更阴暗的小调作品，并且这些小调作品在作曲家所有作品中都是非常重要的。

1791 年，莫扎特健康急剧恶化，最终于 12 月 5 日在自己家中逝世。但是各界对于莫扎特的死因一直没有一个定论。很多人会想，如果莫扎特能多活二三十年，那还能全人类的音乐曲库贡献多少经典的作品。所以，我们要从莫扎特的短暂的生命中学习一些人生的经验：那就是一定要注意自己的健康，以及个人卫生。不要养成一些奇奇怪怪的爱好，也不要去吃一些不该吃的东西。有兴趣的读者朋友可以自己查阅一些相关资料，进行更深入的研究。

在结束关于莫扎特的讨论之前，我还想引申一个话题。上面提到有些人会有一个「莫扎特一生贫困」的错误印象，这其实还不是脑洞的终极阶段和最高境界，因为还有的朋友会得出「大部分著名作曲家（包括广义的艺术家）一生都活在穷困潦倒和忧愁中」的错误印象，还有的人 would 得出「艺术家就应该是穷困潦倒和时刻郁闷的」的错误结论。我也不知道大众对于艺术家的这个刻板印象的来源是哪里，但是，这个想法基本上是完全不靠谱的。尤其是 18 世纪后期音乐演出已经商业化和市场化以后，成功的音乐家，都是生活富足的，至少有很好的保障。我们现在在古典音乐会和古典音乐 CD 中能接触到的大部分作曲家，也都是因为自己在音乐市场中的成功，自己的作品才得以流传下来，后人才有机会欣赏到。或者我们换一个思路来想：如果我让你从事一个职业，同时告诉你这个职业注定一点钱也赚不到还会被搞得心情一直很郁闷，你愿意做吗？如果一个行业的从业者注定是要穷困潦倒困苦一辈子，这个行业怕是早就灭绝了吧。

四、贝多芬 (Ludwig van Beethoven , 1770-1827)

波恩时期的早年

有一句话很有意思：「奥地利最大的成就就是，让世人认为希特勒是德国人，贝多芬是奥地利人。」其实希特勒出生在奥地利，而贝多芬出生在后来属于德国的城市波恩。

1770 年贝多芬出生于当时作为科隆公国首都波恩的时候，海顿 38 岁，莫扎特 14 岁，这两位古典乐派作曲大师都已经或多或少地建立起了自己在音乐界的名声和地位。和莫扎特一样，贝多芬也出生在一个音乐世家。他的父亲和祖父都是受雇于宫廷的音乐家。他的祖父名字也叫路德维希·范·贝多芬（Ludwig van Beethoven, 1712-1773），是当时波恩宫廷的乐长。他的父亲约翰·范·贝多芬（Johann van Beethoven, 1739-1792）是波恩宫廷的一名歌手。作为一个男高音，据说他的音域非常宽广，可以宽到女中音的音区去。

和莫扎特的父亲比起来，贝多芬的父亲倒是没那么严厉。约翰对贝多芬的想法是，能在波恩当地混出点名堂，自己就知足了。最好的情况就是能像老贝多芬一样，重新作回当地宫廷的乐长，如果贝多芬足够幸运的话。

贝多芬出生的那段时间，波恩宫廷的音乐雇员编制如下：宫廷乐长一人（贝多芬的爷爷），七个歌手（包括贝多芬的爸爸），两个管风琴师，七个小提琴乐手，两个中提琴乐手，两个大提琴乐手和一个低音提琴乐手，总共大概也就二十二个人左右。不算歌手、管风琴师和乐长（也就是指挥）的话，能构成一个管弦乐团的器乐演奏者也就十二个人，还都只是弦乐。这个宫廷乐团和海顿最初工作的埃斯特哈奇家族乐团比起来，规模和乐器丰富程度都更小。而我们之前也提到过，埃斯特哈奇家族是音乐活动的热心支持者，他们的管弦乐团，在当时欧洲皇室乐团中算是比较优秀的。可见当时体制内的宫廷管弦乐团，规模上来说普遍是非常单薄的。

就像自己的父辈和祖父辈一样，早年的贝多芬作为一个候补管风琴手和中提琴手在波恩宫廷工作。但是大家猜猜他的这份工作薪水是多少？答案是：零。白干，没有任何报酬。就因为人家是候补，所以一分钱都不给。我想来想去，觉得这个待遇真的是不能再低了，再低，估计就是要倒贴钱了。本来以为莫扎特碰到柯罗雷多主教那样的已经算是吐槽无力的级别，没想到贝多芬的雇主更不能忍。可以看出，体制内的宫廷音乐家们的普遍待遇实在是非常低。贝多芬的这种境遇迫使他向选帝侯请愿，他并不是指望选帝侯能够给自己发工资，而是请

求他将自己父亲年薪的一半分给自己（名副其实的「坑爹」）。当然，在这份「工作」之外，贝多芬需要通过当私人教师来赚钱。在贝多芬前往维也纳之前，教课和在选帝侯宫廷作候补乐手，差不多是他音乐事业的全部内容。

在 1780 年代末的时候，波恩的宫廷乐队已经有了很大的发展。不仅人数翻了大概两倍，而且当时的选帝侯马克西米利安·弗朗茨（Maximilian Franz, 1756-1801）对贝多芬也非常宽容和喜爱。1787 年，他亲自推荐贝多芬到维也纳向莫扎特学习。有些音乐野史提到，莫扎特曾经对别人如此描述贝多芬：「请大家记住这个人，有一天他的名字将世人皆知。」但是这一次维也纳的求学因为贝多芬母亲的去世而被迫中断。贝多芬在同年返回波恩。五年之后，选帝侯又给了他两年的资助，让他继续学习。估计谁也没有想到，这一次贝多芬去维也纳之后，再也没有回到过故乡波恩。

贝多芬第二次来到维也纳的时候，莫扎特已经在一年前去世了，这一次他跟随的老师是海顿。两人的师徒关系维持了大概一年，直到海顿开始着手准备第二次前往伦敦。在维也纳最初的日子里，贝多芬并没有立即以一个作曲家的身份取得成功，而是将自己的时间更多地倾注在钢琴演奏和作品写作上。作为一个钢琴家，贝多芬在一些大大小小的音乐会上演奏自己的钢琴协奏曲，到柏林、德累斯顿、莱比锡、布达佩斯和布拉格等重要城市巡演。这些演出以及作品的出版使当时的贝多芬拥有了钢琴家兼作曲家的身份。虽然贝多芬从 1797 年开始逐渐丧失听力，但这并没有影响他在音乐界的地位。1800 年和 1803 年，在首演了前两部交响曲之后，贝多芬被看作是海顿和莫扎特之后的新生代作曲家中最杰出的代表人物，维也纳的听众们甚至把他看做「莫扎特第二」。贝多芬的音乐创作包括了当时流行的所有音乐体裁，钢琴音乐、室内乐、协奏曲、交响曲、舞蹈音乐、宗教音乐和歌剧咏叹调等等。音乐史学界一般将贝多芬这个时期的创作归为他的早期创作。贝多芬的早期作品可以清楚地看出海顿和莫扎特的影响，但也开始显露出贝多芬独特的个人风格。这些个人风格，在不久的将来，改变了音乐创作的几乎每一个方面。

比如贝多芬在 1790 年代创作的《第一交响曲》，第一乐章的开始和弦就是非常违背传统的附属和弦。这个做法，不仅是一点也不像海顿的作曲手法，而且还被当时的评论家指责为「把海顿置于一个荒谬的境地」。当然，用我们现代的耳朵听起来，这种写法已经没有任何惊世骇俗的效果了。但是从某种意义上来说，正是由于贝多芬以及和贝多芬一样，有着开拓精神的作曲家的一步一步地尝试，才使得我们后世的听众能听到更丰富的音乐表现方式，反过来才能对之前的音乐有更

高的接受程度。如果音乐创作的手法在任何时期没有任何改变的话，估计现在还只能去教堂里听僧人唱单声部的圣咏，或者自己私下里唱唱民间小调。

作为音乐市场中的自由音乐家的贝多芬

1790 年代中期，贝多芬刚在维也纳稳定下来，当时欧洲的主要国家都与法国处于战争中，维也纳的大众音乐生活也受到了影响，常规的音乐季几乎都没有了。这可能也是初到维也纳时贝多芬的作品没有在大众音乐会中获得广泛演出的另一个原因。但是这并不影响贝多芬作为一个作曲家继续发展自己的事业。虽然大众音乐会的繁荣和活跃程度不如以前，但是音乐出版业却处在一个蓬勃发展的时期（因为音乐厅和剧院里没有音乐听，大家只有在家里自娱自乐了）。1795 年，贝多芬开始出版自己的作品。与他合作的出版社中就包括了上面提到的当时欧洲最大的阿塔利亚出版社和布莱特科普夫与黑特儿出版社、朔特出版社（Schott）以及之前两次将海顿介绍到英国的伦敦出版商所罗门。当时处在萌芽状态的音乐出版业对于版权的认识和规定还没有现今这么完善，而贝多芬又是一个善于讨价还价的人，所以，将一部作品卖给不同的出版商，对于贝多芬来说，是一件很正常的事情。据史料记载，当时与贝多芬有业务往来的出版社多达二十七家。在一封写给自己儿时好友威格勒（Franz Gerhard Wegeler, 1765-1848）的信中，贝多芬说道：「我的作品给我带来了许多财富。我现在可以说，手头的委约已经多到写不完了。而且，每一部作品估计都会有六到七个甚至更多的出版商愿意出版。现在人们向我委约作品，我已经不再接受讨价还价了。现在，我报价，他们接受，然后付钱。」

因为当时乐谱的主要购买者都是各种业余演奏家，购买乐谱的目的也是在家自娱自乐，或者开一些小型的私人性质的演奏会，所以，各种室内乐重奏作品以及键盘乐器独奏作品的乐谱对他们来说是最适合的，这类作品的乐谱也销量最高。为了更加吸引这类购买者，贝多芬也乐于将自己的很多作品进行改编，比如将大型管弦乐作品改编成室内乐重奏版本。

此外，因为贝多芬的作品太畅销，所以他的很多作品都被其他出版社以室内乐改编的形式出版。而且由于当时版权制度尚未完善，有的时候出版社之间也会互相贩卖出版权。所以市面上会发现一些奇奇怪怪的版本。就拿他的九部交响曲来说，每一部都有大大小小的若干个室内乐版本，包括钢琴独奏、钢琴四手联弹或者各种三重奏的版本等等。现在的音乐学习者、教育者和演奏者在学习或者练习某作品的时候会发现各种不同的版本，这些版本之间有大大小小的差异，使得在选择版本的时候很头疼，根源大概就是 18 世纪末 19 世纪初音乐出版版权制度的不完善。

更有甚者，甚至在没有获得版权或经贝多芬本人同意的情况下把他的一些作品拿去，然后找人改编成另外的编制出版。而这些非法出版物的质量又得不到保证，因为谁也不知道这些版本的改编者到底是阿猫阿狗。这些乐谱错误连篇，严重影响到购买者的演奏效果，进而影响到购买者对贝多芬的看法，有损于贝多芬的声誉。所以，贝多芬有时候会在报纸上发一些声明，表示现在市面上的某些版本冠以自己名字的作品但并不是自己的原作，是非法改编的。

比如 1801 年贝多芬创作的《C 大调弦乐五重奏，Op. 29》，本来是给布莱特科普夫与黑特尔出版社出版的，结果，正版还没出来，就给一个叫默洛（Mollo）的维也纳出版商和一个叫霍夫迈斯特（Hoffmeister）的莱比锡出版商给出版了改编版。其实当时很多作曲家对这种盗版行为都采取不追究的态度，但是贝多芬的性格使他决定死磕到底。他在《维也纳日报》（Wiener Zeitung）上刊登公告：

「我的 C 大调和 D 大调两部五重奏中的一部被维也纳的默洛先生和莱比锡的霍夫迈斯特先生给出版了。他们出版的版本不是原版，而仅仅是他们自行改编的版本。我借此机会宣布，我的《C 大调弦乐五重奏，Op. 29》的原版乐谱将很快由莱比锡的布莱特科普夫与黑特尔出版社出版。」

然而公告并没有使盗版商停止侵权活动，于是贝多芬不得已又在报纸上发了一封公告：

「我之前已经向公众宣布，本人原版的《C 大调弦乐五重奏》将由莱比锡的布莱特科普夫与黑特尔出版社出版，我再次也同时声明，我与目前由维也纳的阿塔利亚先生和默洛先生出版的五重奏版本没有任何关系。而且，我被迫做出这项声明的原因是，他们的版本错误百出，对演奏者没有任何帮助。这部作品的合法拥有者布莱特科普夫先生和哈特先生出版的版本才是精准的。」

几番较量下来，盗版贩子才最终停止制造和印制盗版。所以，有的学者也认为，客观上而言，贝多芬对近代音乐出版版权制度的完善，起到了很大的促进作用。

由以上的内容我们可以看出，关于盗版这个问题，在当时的欧洲也是存在的。每一个地方的版权观念和制度的建立，都不是一蹴而就的。作为一个同样从事音乐创作的人，我当然是希望版权观念和制度能够尽早普及和完善。

通过教课、面向公众的音乐会演奏以及出版等途径来挣钱，都可以说明贝多芬是一个自由职业音乐家。与海顿和莫扎特比起来，贝多芬的自由音乐家身份的建立和发展是更成功的。他的成功可以归功于如下因素：第一，早年服务的宫廷对他更加宽容（当然宽容了，都不用付薪水的，还有什么理由不宽容）；第二，无疑是贝多芬自身的才华，以及在维也纳取得的成功；第三，也是最重要的一点，当时的音乐出版市场取得了长足的发展。

新型资助人

要说到运气这个东西，贝多芬的确是比海顿和莫扎特要幸运。这两人都是早先卑微地为宫廷贵族服务多年，才有机会取得自由身。而贝多芬很顺利地就成为了自由音乐家并很快取得了事业上的巨大成功，而且，成功后，又有不止一个贵族愿意在经济上资助他。

在 18 世纪末出现了新型资助艺术家的形式。比起早先音乐家的雇主，新的音乐资助者们更加关注资助对象的音乐本身，资助音乐家也是出于自己对他们音乐的喜爱，而不是对音乐家自由和创作的控制。由于音乐的普及，包括资助者在内的更多人有能力欣赏高等艺术形式的音乐，甚至自身就可以演奏乐器。所以，像贝多芬一样的作曲家，虽然仍然会接受来自贵族资助者的经济资助，却不用再像莫扎特为了微薄的薪水而为雇主写晚餐背景音乐。

不知道大家有没有听过这么一个故事：贝多芬和歌德一同散步，走到一座桥上的时候，歌德站到一旁，向迎面走来的贵族让路脱帽敬礼。贝多芬觉得很不能接受，「你怎么能对这些贵族这么谄媚呢！」有些人说，这个故事意在告诉大家，乐圣贝多芬是一个不畏强权不事权贵不为五斗米折腰的旧时期革命者的形象。而我写下这个故事的目的是告诉你：这完全是在鬼扯！贝多芬不仅不痛恨贵族，而且还非常快乐地接受他们的资助，为他们写曲子，或者把作品题献给他们。所以我们会在贝多芬的某些作品乐谱的标题上方看到「献给某某某」的字样。这些作品的内容，跟这些题献中提到的人是没有关系的，但十有八九是因为这个人给了贝多芬一大笔钱。

我也不知道为什么各种编故事的人都抓着贝多芬不放，比如上面的贝多芬吐槽歌德，或者钢琴奏鸣曲《月光》是给一对盲人青年男女即兴创作的（大家的小学语文课本上估计都有这一篇课文）。最夸张的是，还有一个小学校园里的名人标语栏上赫然写着：「不积跬步，无以至千里——贝多芬」。

贝多芬的贵族资助者们都是典型的新型资助者。这些「有远见的贝粉」甚至可以忽略作曲家不稳定的脾气。根据史料记载，贝多芬的贵族资助者前后一共有十五人。其中最重要资助者包括如下几位：

鲁道夫大公（Archduke Rudolf of Austria, 1788-1831），贝多芬最重要的资助者之一。同时，作为一个有相当高造诣的音乐家，不仅跟随贝多芬学习钢琴和作曲，更值得一提的是，大公甚至亲自演奏了很

多贝多芬的作品。鲁道夫大公还建立了当时维也纳规模最大的私人音乐图书馆。贝多芬有若干作品题献给他，例如《钢琴三重奏，Op. 97》。

金斯基亲王（Ferdinand，Prince Kinsky，1781-1812），1809 年开始成为贝多芬的主要资助人之一，直到 1812 年去世。

洛布科维茨亲王（Joseph Franz Maximilian，Prince Lobkowitz，1772-1816），同样是一个业余音乐家，以及音乐活动的热心支持者。他在维也纳有自己的私人管弦乐队。贝多芬将自己最初题献给拿破仑的《第三「英雄」交响曲》最终题献给了他。同时，这部交响曲在 1805 年的公开首演之前，就已经在洛布科维茨亲王家客厅首演。

上述这三人每年给贝多芬的经济资助合起来高达 4000 弗洛林（光这一项就赶上歌星了，同时超过莫扎特的维也纳皇室收入五倍），这个资助一直持续到 1812 年金斯基亲王去世。而他们向贝多芬支付 4000 弗洛林年薪的条件是希望贝多芬能留在维也纳，或者其他奥地利的主要城市，以及长期远途出行需要征得他们的同意。因为当时的卡塞尔宫廷以年薪 8000 弗洛林的待遇希望聘请贝多芬作宫廷乐长，所以贝多芬的这些金主们开始害怕偶像离他们而去，于是大家决定每年凑份子付给贝多芬。虽然这笔年薪只相当于卡塞尔宫廷许诺的薪水的一半，贝多芬最终还是决定接受它，并且留在维也纳。一方面贝多芬认为 4000 弗洛林外加自己的公众音乐会以及出版的收入，足以让自己在维也纳过上相当舒适的生活（当时维也纳的中产阶级平均年收入大概是 1200 弗洛林），另一方面，贝多芬将自己自由创作的权利看得非常重。如果从波恩宫廷来到维也纳闯荡音乐圈，经历了几十年，最终又回到体制内，可能对自己在音乐创作上的发展并不是最好的选择。

经济上的资助无疑是这些资助者对于贝多芬的重大意义之所在，但更重要的是，资助者愿意让贝多芬保持创作上的独立性。正是因为有了经济上和独立创作上的双重保证，才使得贝多芬有在音乐创作上进行创新和改革的动力和能力。在提到贝多芬的时候，我们经常听到一句话：「集古典之大成，开浪漫之先河」。至于这个古典主义的大成是如何集的，浪漫主义的先河又是如何开的，我愿意用另一个自己的知乎答案来总结。

问：「就音乐而言，贝多芬和莫扎特谁的成就更高？」

答：相比较而言，贝多芬对音乐发展的贡献是更大的。因为莫扎特虽能写出不错的音乐，但是毕竟只是在一个相对稳定的音乐风格时期内部进行的写作，对音乐体裁、技巧、审美方式的发展没有起到一个向前推动的作用；但是贝多芬对音乐各方面的发展都起到很重要的推动作用。

从对奏鸣曲式的完善上来说，贝多芬的奏鸣曲在呈示部两个主题的对比上做到更加强烈，展开部的发展方式也更加戏剧化。从音乐听觉趣味上来说，在莫扎特的基础上有了很大的发展。

从作品规模上来说，贝多芬极大地拓展了古典范式各种音乐体裁的内容容量。贝多芬的第三交响曲的总长度达到了大约五十分钟，第一乐章的长度更是超过大部分海顿和莫扎特整首交响曲的长度。之后的第九乐章又是一次扩充。他的很多奏鸣曲的长度也是长于莫扎特和海顿的奏鸣曲。

从交响曲配器的角度来说，贝多芬也是有重要的改革。在第五交响曲中，贝多芬第一次在交响曲这种体裁中用到长号。在第九交响曲中，贝多芬不但扩展了打击乐声部，而且加入了合唱和独唱。这些都对后世的创作起到了典范的作用。

在音乐结构方面，贝多芬打破了古典范式确立起的四乐章结构，无论是交响曲、弦乐四重奏还是钢琴奏鸣曲，贝多芬都有打破这种结构的上佳作品。

以上这些方面，都是对音乐创作从古典主义过渡到浪漫主义的重要改变。贝多芬被评论为「横跨两个时期的巨人」、「古典主义到浪漫主义的过渡人」，理由大致也就在此。莫扎特虽然也是伟大的作曲家，但是他并不是一个音乐发展的推动者（当然这并不妨碍他是一个伟大作曲家的事实）。

某种意义上来说，是这些新型的资助者，给贝多芬提供了一个开创新时代的条件。

五、结语

在平时经常看到有的朋友发表这类观点：艺术应该是纯洁的，不应该和金钱挂钩。或者，很多音乐爱好者谈到莫扎特必称「圣洁的音乐天使」，谈到贝多芬必称「扼住命运咽喉的人」等等，仿佛伟大的作曲家必须是命途多舛以及不食人间烟火的圣人。这些其实是有失偏颇的想法。

商业化和市场化对古典音乐的普及和促进起到了无法估量的作用。正是因为音乐市场的商业化和市场化，才为优秀的作曲家提供了施展自己才华的平台，激励他们创作出更多伟大的作品。今天的听众听到大部分古典音乐佳作时，可能只会赞叹这些作品具有高贵的艺术气质和伟大的艺术表现力，却未曾想到，这些作品同时也是当时音乐市场中的胜出者。也正因为如此，我们今天才有机会继续听到它们在音乐厅中奏响。

总结一下书中提到的三位重要作曲家在他们的生活年代中经历的音乐生活的变化，大致有如下三个方面：作曲家的社会地位、作曲家创作上的自由，以及作曲家与自由开放的音乐市场和公众音乐活动接触的能力。虽然来自宫廷贵族的雇主仍然是作曲家和演奏家的相当重要的资助者，但是音乐家们不再被视为他们的仆人，创作也不再受他们的干涉。而这一点的重要性在于：当艺术家可以根据自己内心艺术的准则而不是雇主的要求来创作的时候，艺术的发展和演变才能进入一个正轨。

如果 18 世纪下半叶开始的音乐家独立潮流不曾发生，音乐家仍然要受制于宫廷贵族的话，那么很难想象在这样一种体制束缚内，音乐创作上会取得怎样突破性的进展。

中世纪到文艺复兴走了一千多年，文艺复兴到巴洛克经历了四百多年。而古典时期到浪漫时期，只有短短的五十年。正是由于古典时期的社会音乐生活状态的激烈变化，作曲家们打破了体制的束缚，获得了创作上的自由，才使得音乐创作在观念上和技法上的创新和演变更加迅速。所以，贝多芬最终才有机会最终做到「集古典之大成，开浪漫之先河」，然后革新了音乐创作领域中的几乎每一个方面，为后世作曲家打开了一扇更宽的大门。

作者说

我是圭多达莱佐，一个青年作曲家。

我 11 岁开始学习音乐，上个月我 30 岁了，还在学习音乐。2011 年是我学习音乐的第 14 个年头，这一年我来到了美国，开始了更加系统的音乐学习。五年硕士、博士音乐理论和作曲的训练，不仅使我的厨艺有了质的飞跃，也使我在四轮车驾驶领域积累了足够的经验，为博士毕业后投身出租车驾驶行业打下了坚实的基础。

如果你愿意和我聊严肃的或有趣的音乐话题，欢迎来知乎与我交流。
我的知乎主页是：<https://www.zhihu.com/people/gui-duo-da-lai-zuo>